

MEVLEVÎLİK VE MÛSİKÎ

Arş. Gör. Mehmet GÖNÛL
Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi

ÖZET

Hz. Mevlânâ; XIII. yüzyılda yaşamış olan, büyük bir İslâm alimi, gönül insanı ve Allah dostudur. Hz. Mevlânâ, yaşamış olduğu dönemde, öğretilerini anlatma ve halka ulaştırma konusunda başta şiir ve Mûsikî olmak üzere sanatsal unsurları ziyadesiyle kullanmış ve ön plana çıkarmıştır. Bundan dolayı, O'nun hayatını, öğretilerini anlatmak ve nesillere aktarmak maksadıyla kendisinden sonra kurulmuş olan Mevlevî Tarikatı da mûsikîye Hz. Mevlânâ'nın teveccühü üzere gereken önemi vermiş, zaman içerisinde ve günümüzde de hala etkilerini gördüğümüz yakın tarihimizin en kaliteli san'at okulları olmuşlardır.

Mevlevilik Tarikatı için çok önemli bir yer tutan san'atkârlık ve san'at hayâtı, Hz. Mevlânâ'nın örnek yaşamı ve öğretileri ile kendi içerisinde dillerden dillere, gönüllerden gönüllere tekke terbiyesi ve meşk usûlü ile aktarılmış, zaman içerisinde demlenmiş, olgunlaşmış ve özellikle Dede Efendi, Şeyh Galip, Zekai Dede gibi san'at tarihine ismini altın harflerle yazdırmış san'atkârları ile bütün san'at câmiâsının haklı takdirini toplamıştır.

Genel olarak anlaşılmaktadır ki Mevlânâ, mûsikîmize hâmilik ve önderlik etmiş gelişmesine ve yayılmasına büyük katkıları olmuş, eserleri vâsıtasıyla da bütün dünyâya özellikle mûsikîye olan alakasını duyurmuş, Allah ve hakikât aşkını her din ve mezheplerden olan beşeriyet câmiâsına aktarabilmenin sıruna erişmiş müstesnâ bir velîdir.

Biz de bu çalışmamızda Hz. Mevlânâ'nın ve Mevlevî Tarikatının mûsikîye olan teveccühünü, icrâi uygulamalarını ve eğitim sistemini anlatmaya çalıştık.

Anahtar Kelimeler: Mevlânâ, Mûsikî, Mevlevilik.

MAWLAWISM AND MUSIC

Ass. Mehmet GÖNÜL
Selçuk University Faculty of Divinity

ABSTRACT

Mawlana is a prominent Muslim scholar, amative and saint who lived in the 13th century. He used artistic elements such as poetry and music to express his doctrines and to convey them to people during his period. That's why, the Mawlawiyya Order established after him in order to teach his life and doctrines and to transmute them to the generations has given importance to music as considered by Mawlana. Throughout the history, this has become the best art school in the near history which was influential in the past and today as well.

Artistry and artistic life which are very important in the Mawlawiyya Order was conveyed from languages to languages, from mind to mind by means of Mawlana's model life, his doctrines, tekke decency and meshk system. They gradually became matured and rightly appreciated by the community of art since they had great artists such as Dede Efendi, Sheykh Galip and Zekai Dede.

In general, it has been seen that Mawlana is an exceptional saint who preserved and became a leading person in our music; made great contributions to develop and spread music; showed his interest in music all over the world by means of his works; reached at the mystery of conveying the Love of Allah and Truth to the mankind composed of different religions and sects.

In this article, we have attempted to investigate the interest of Mawlana and the Mawlawiyya Order in music, their practises and training system.

Key Words: Mawlana, Music, Mawlawi

HZ. MEVLÂNÂ VE MÛSİKÎ

Büyük filozof-matematikçi Pitagor (Pisagor), mûsikîyi şöyle tarif eder; “Mûsikî, göklerin dönüşünden oluşan sestem ve bu sesin âhenginden meydana gelmiştir.”¹

Mevlânâ’ya göre ise mûsikî Allah’ın lisânıdır. Yüce Allah Bezm-i Elest’de ruhlarla mûsikî ile seslenmiştir. Bu nedenle mûsikî; din, dil, millet, ırk, zaman ve mekân ayırt etmeksizin tüm insanlığa aynı duyguları paylaşırabilir. Genel olarak söylemek gerekirse, hiçbir sanat insan rûhuna mûsikî kadar doğrudan doğruya ve içinden kavrayacak şekilde nüfûz edemez. Mûsikî, son derece kuvvetli bir mânevî etkileşim, ferahlama ve yücelme vâsıtasıdır. İnsana rûhunun güzele olan meylini gösterir. Kötü hallerden ve duygulardan uzaklaştırır. Rûhî çalkantıları tedavi ve teskîn eder. Gerçekten bilinçli olarak iştiğâl olunan ve dinlenen mûsikî, insana Sonsuz Varlık’ı hissettirmede etkin rol oynar ve rehberlik eder.²

“Nağmeli ses âşıklara şundan dolayı hoş gelir: Onlar Elest meclisinde rûhânî güzel seslere alışmışlar ve onun verdiği hoşluğa kulak vererek yetişmişlerdir. Nefis âlemine ve vücûdun bulanıklığına yakalanmış, rûhânî âlemden uzak kalmış oldukları bu günde ise, o güzel seslerden birazcık kulaklarına gelince, hüznü olan gönülleri şevklerinin fazlalığından çırpınır, coşar ve bedeni de ona uyarak harekete getirir.”³

Mevlânâ’nın hayatında mûsikî ve semâ’ ayrı bir yer alır. Mûsikînin âhengi ve ritmi, Mevlânâ’nın aşkla dolu gönlünü bir gülüstana çevirmiş, bu gülüstanda Mevlânâ, ilâhi bir neşeyle semâ’ etmiştir. Semâ’ ve safâ meclisleri ney, rebâb, tef sesleriyle coştukça Mevlânâ, en güzel gazellerini bu meclislerde çoğu zaman semâ’ ederken söylemiş, çevresindekiler de bu gazelleri yazmışlardır.⁴

Mevlânâ’nın büyük bir din adamı ve sanatçı olarak mûsikî hakkında yüceltici fikirleri vardı. Sûfiyâne vecd ve istiğrakın, ilâhi ilham ve neşvenin kaynağı haline gelmiş olan gönlünü şiiir, mûsikî ve semâ’ gibi üç güzel sanatın ulviyet ve kudsiyetinde eritmişti. Billhassa mûsikîyi bütün maddî ve fizikî hâdiselerin üstünde tamamen ilâhi bir anlayış ve sezîşle yukarıda da bahsedildiği üzere “Elest Bezmi’nin âvâzesi” diye târif etmişti. Bu yüzden Mevlevihâneler, mânevî eğitim işlevlerinin yanı sıra devrin güzel sanatlar akademileri yahut konservatuarlardı.⁵

Binlerce yıllık geçmiş olan mûsikî tarihinin, Türk ve Osmanlı topraklarında vücûda gelen ve ecdâdın uzun ve gayretli çalışmalarıyla zirveye ulaştığı Klâsik Türk Mûsikîmizin gelişmesinde ve Dînî Mûsikîmizin oluşmasında Hz. Mevlânâ’nın ve Mevlevîliğin önemli bir yeri vardır. Mevlânâ, devrinin bütün san’atkarlarını olduğu gibi mûsikî ehli olanları da ziyadesiyle taltif etmiş, mûsikî konusunu eserlerinde defaatle dile getirmiş ve mûsikîşinaslara daima ayrı bir değer vermiştir.

¹ Celâleddin B. Çelebi, “Semâ”, *Konya’dan Dünya’ya Mevlânâ ve Mevlevîlik*, İstanbul 2002, s.185.

² Timuçin Çevikoğlu, “Ney”, <http://www.turkmusikisi.com/calgilar/ney/ney.htm>, (26.10.2003).

³ Ferîdün bin Ahmed-i Sipehsâlâr, *Mevlânâ ve Etrâfındakiler*, İstanbul 1977, 71-72.

⁴ Mehmet Önder, *Yüz Yıllar Boyunca Mevlevîlik*, Ankara 1992, s.109.

⁵ M.Nazmi Özalp, *Türk Mûsikîsi Beste Formları*, İstanbul 1998, s.49.

Mevlânâ, kendisini ve muhiblerini tamamen değiştirecek olan dîni formunu meydana getirirken özellikle aşk, mûsikî ve semâ' unsurlarına meyletmiş ve bu unsurları ön plâna çıkarmıştır.

Mevlânâ, Mesnevîsin'de de, Divân-ı Kebîrin'de de mûsikîyi çok övmekte, onu en yüksek bir san'at olarak görmektedir. Hakîkatin harflere, mânânın söze, vezne ve kâfiyeye sığamayacağını anlayan büyük hakîm, hiç şüphe yok ki şiirden fazla mûsikîyi sevmektedir. *Rebâbın dili Türk olsun, Rum olsun, Arab olsun aşıkların dilidir* diyen Mevlânâ, insanlardaki birliğin, mûsikîyle meydana geldiğini söylemektedir. Ona göre mestâne bir nârâ, insanlar arasında, aykırılıklar doğuran ilmî bir problemenden çok daha üstündür. Mûsikîyi bu kadar çok seven Mevlânâ'nın sevgisi, uzaktan bir sevgi olamaz. O, mutlaka mûsikîyle kaynaşmıştı. Onun şiirindeki mûsikî de mutlaka vurduğu tellerle çektiği yayda bir ifâde kudreti buluyordu. Hâsılı ondaki bu müzik zevki, dinleyip coşmadan ibâret değildi. Mevlânâ şiirlerini müzikle ifâde ve ifâdelerini şiirle tebliğ ediyordu.⁶

"Mevlânâ'nın ve Sultan Veled'in rebâb çaldıkları, Ulu Arif Çelebi'nin de müzikle ilgilendiği bilinmektedir. Semânın ayrılmaz bir parçası olan mûsikî, böylece Mevlânâ zamanından beri Mevlevîliğin esas unsurlarından biri olmuştur. Mevlânâ zamanında semâ' esnasında bilhassa rebâb çalınmadadır ve rebâb, Mevlevîlerin âdeta mukaddes bir müzik âletidir. Mâmâfih ney de vardır. Hattâ Mevlânâ'nın Hamza adlı bir neyzen de vardır ki Mevlevîler buna Kutb-ı Nâyî adını verirler. Sonradan her devirde en meşhur ve üstâd neyzen de bu ad verile gelmiştir."⁷

Geçmişte ve kullanılan ve hâlen kullanılmakta olan pek çok Klâsik Türk Mûsikîsi enstrümanının Anadolu'ya gelişleri ve kullanılmaya başlanmaları, dîni mûsikînin vazgeçilmez sazları arasında yer almaları da genellikle Mevlânâ ve Mevlevîler sayesinde olmuştur. Bu konuda Ayhan Songar şöyle demektedir;

"Dîni mûsikînin bilhassa Mevlevî Tarîkatı içinde, Hz. Mevlânâ'nın nurlu yolunda gelişip meyvelerini verdiği şahit oluyoruz. Mevlevî Mûsikîsi kültürünü oluşturan sazlardan ney, rebâb, çeng, kudüm, mazhar gibi enstrümanların Orta Asya menşeli olduğu bilinmektedir. Hz. Mevlânâ 1207 yılında doğdu. Çok muhtemeldir ki onun babası Bahâeddin Veled, Mevlevî kültürünün temel malzemelelerini de Anadolu'ya birlikte getirmiştir."⁸

Zaman içerisinde Mevlânâ üzerinde mûsikînin etkilerinin giderek yoğunlaştığı görülür. Hatta dönemin ileri gelenlerinin karşı çıkmalarına karşın O, mûsikîye olan bu yoğun ilgiden vazgeçmemiş, hatta mûsikîyi giderek daha müteber bir yerde görmeye başlamıştır.

Hz. Mevlânâ, büyük eseri Mesnevî'ye bile 'Bişnev in ney' (Dinle bu neyi) diye başlamış; bütün eserlerinde ve yaşayışında da mûsikî önemli mevkiini hep korumuştur. Kendisinin yolunu takip edenlerce belirlenen tarîkatın âdâp ve erkânı ile âyin şekli de O'nun fikir, işâret ve ilhâmı ile oluşmuştur.⁹

Şems'in Mevlânâ'yı nasıl büyülediği konusu iki dost arasında esrarengiz bir

⁶ Abdülbâki Gölpinarlı, *Mevlânâ Celâleddin*, İstanbul 1985, s.214-215.

⁷ Abdülbâki Gölpinarlı, *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*, İstanbul 1983, s.455.

⁸ Ayhan Songar, "Hz. Mevlânâ ve Mûsikîmiz", 2. *Milli Mevlânâ Kongresi*, Konya 1987, s.4.

⁹ Ö. Tuğrul İnâncer, "Mevlevî Mûsikîsi ve Semâ Âdâbı", *Konya'dan Dünya'ya Mevlânâ ve Mevlevîlik*, İstanbul 2002, s.191.

sır olarak kalırken; menâkıb kitapları, “Mevlânâ'nın Şems'ten sonra yolunu de-
ğiştirdiğini, Semâ'ya girdiğini, Ney'in can yakıcı nağmesine, Rebâb'ın ruh okşa-
yıcı sesine kulak verdiğini söylüyorlardı”¹⁰

Pek çok kaynaktan Mevlânâ'nın Şems-i Tebrîzî Hazretleri ile karşılaşması ve kaynaşmasından sonra ilgi alanlarının, eylemlerinin ve söylemlerinin deðiştiği, bu deðişimin özellikle Şems ile ayrılığından sonra kendini daha da dışa vurduğu vur-
gulanmaktadır.

“Neyler, rebâblar durmadan feryâd ediyor ve onun gönlündeki hasret ateşini her an biraz daha körüklemiş ve artırmış oluyordu. Yüce Mevlânâ, bu feryatları semâ'larıyla daha da coşturuyor, irticâlen söylemeye başladığı ateşin (canlı, şid-
detli, hiddetli) rubâileri ve hasretleri terennüm eden gazelleri ile bu gönül âyinle-
rini pekiştiriyordu.”¹¹

Genel olarak anlaşılmaktadır ki Mevlânâ, mûsikîmize hâmilik ve önderlik et-
miş, gelişmesine ve yayılmasına büyük katkıları olmuştur. Ayrıca, eserleri vâsita-
sıyla da bütün dünyâya mûsikîye olan alakasını ve muhabbetini duyurmuş, Allah
ve hakîkât aşkını her din ve mezhebden olan insanlığa aktarabilmenin sırrına
erişmiş müstesnâ bir velidir.

Mevlevîlikte Mûsikî

Anadolu Türk-İslam tasavvuf hayatının en büyük siması Celâleddîn-i Rû-
mî'nin Mevlânâ sıfatına nispet edilerek isimlenmiş Mevlvî Tarîkatı'na mahsus
tasavvuf mûsikî'ne Mevlvî Mûsikîsi denmiştir. Bu mûsikî, Türk dînî mûsikîsinin
Câmi ve Tekke mûsikîsi şeklinde incelenen iki türünden Tekke Mûsikîsi'nin en
mühim ve geniş dalını oluşturur.¹²

Hiç şüphesiz, tekke mûsikîsi, öncelikle zikre eşlik eden (tarîkatlara göre fark-
lılık gösterebilir), ibâdetle araç olarak kullanılan, zikre yön, âhenk ve ritim katan
bir dînî tören mûsikîsidir. Zaman içerisinde, tekkelerin mûsikîye gösterdiği ilgi bu
işlevin sınırlarını zorlamış hatta aşmıştır. Başta Mevlevîlik olmak üzere bazı tek-
keler zikir toplantılarında ve törenlerinde mûsikîye daha çok yer vermişlerdir.
Mevlevîlik Tarîkatı'nda mûsikî Mukâbelenin hayâti rûkûnlerinden biri olmuş, bes-
tesi ve san'at seviyesi îtibârî ile Mevlvî Âyinleri diğer tarîkatlarda olduğu gibi zik-
re yön veren ve idâre eden zâkirbaşlarına ihtiyaç duymaksızın, kendi icrâ unsur-
larını, icrânın akışını ve kurallarını kendisi koymuş ve bu kuralları icrâyâ yansıta-
bilmiş yegâne âyin ve dînî mûsikî formu haline gelmiştir. Ayrıca zaman içerisinde
kendine has bir san'atsal çehre kazanmış, Mevlvî Âyini bestekârlığı ve icrâcılığı
san'at çevresinde müteber bir hâle gelmiştir. Mûsikîye böylesine değer verilmesi,
Mevlevî çevrelerinde mûsikînin özerkleşmesine yol açmıştır. Edvâr, risâle, güfte
mecmuâsı gibi mûsikî kaynaklarını yazan ehli kalem'in çoğunun Mevlvî veya
Hz. Mevlana Muhîbbânî olduğu görülmektedir.¹³

¹⁰ Mehmet Aydın, “Hz. Mevlânâ'nın Yaşadığı Devrin Sosyal Yapısı”, *Konya'dan Dünya'ya Mevlânâ ve Mevlevîlik*, İstanbul 2002, s.12.

¹¹ Sabahaddin Volkan, “Mevlânâ ve Mevlvî Mûsikîsi”, *Mevlânâ ile İlgili Yazılardan Seçmeler*, İstanbul 1994, s.305.

¹² Ö. Tuğrul İnançer, “Mevlvî Mûsikîsi ve Semâ Âdâbı”, *Konya'dan Dünya'ya Mevlânâ ve Mevlevîlik*, İstanbul 2002., s.191.

¹³ Bülent Aksoy, “Orta Doğu Klâsik Mûsikîsinin Bir Merkezi: İstanbul”, *Osmanlı C.10*, Ankara →→

Hız. Mevlânâ'ya göre tasavvuf anlayışı; insanın, rûhî tezâhürlerinin mânevî ilhamlar ve bu ilhamların yoğunlaşarak meydana getirdikleri vahdet ve olgunlaşma sayesinde Allah aşkının bütün rûha, bedene ve hayata sirâyet etmesidir. Mevlânâ, insanın dış görünüşü ile değil, iç âlemiyle ilgilenmiş, rûhî olgunlaşmayı ve ahlâk kaidelerinin en yücelerine ulaşmayı hedef almıştır. Mevlevîlikte, tamamen rûhî bir tezâhür olan şiir, mûsikî, semâ' ve diğer güzel sanatlar, insanı kötülüklerden uzaklaştırıp, ilâhî amaca yaklaştıracak araçlar olarak görülmüş, bu yüzden Mevlevîliğin önemli rûkûnleri hâline gelmiştir.¹⁴

Musiki tarihimize baktığımızda bestekarlarımızın tamamına yakınının mânevî bir terbiye görmüş, aldıkları dîni ve mânevî terbiyeyi, doğrudan eserleri vasıtasıyla insanlara ve târihe nakletmiş, halkta Hakk cemalini müşahede zevkini tatmış kimseler olduklarını görüyoruz. Bu edeb ve mânevî alt yapının verildiği yegâne eğitim kurumlarının da Mevlevîhâneler olduğunun ısrarla altını çizmeliyiz.

“Klasik bestekârlar döneminde, sonradan batıdan alarak kullandığımız notanın kullanımı söz konusu olmayıp, öğrenme hocadan talebeye *doğrudan meşk* tarzında olduğu için, eserler notalardan değil, ezberlenen güftelerin hoca tarafından verilen ezgileriyle öğrenilirdi. Bu usul de sâdece tarikatlara ve Mevlevîliğe mahsus olmayıp, bütün Osmanlı mûsikîsi eserleri bu meşk sistemiyle nesilden nesle intikâl ederdi. Mevlevîhânelerdeki mûsikî hocaları neyzenbaşı veya kudümzenbaşı ile mûsikî üstadı bestekâr Dede'lerdi. Meşklerde kullanılan yazılı malzeme ise sâdece *âyin mecmuâları* idi ki bir tür güfte antolojisi mâhiyetindeydiler. Dindışı mûsikî eserlerindeki güfte sözünün yerine, âyinlerdeki söz unsuruna, içinde Allah, Peygamber ve Tarikat Pîrlerinin adı geçtiği için güfte değil, nutk-ı şerîf denirdi. Mutrîb ise, âyinleri sazlarıyla ve sesleriyle icrâ etmekle görevli müzisyen (neyzen, kudümzen, rebâbzen (rebâbî), halîlezen, âyinhân vb.) dervişler olup, kudümzenbaşı bütün mutrîbın şefi addolunurdu. Bu, Türklerde ritm aletine verilen değer için açık delillerinden biridir; bu yüzden âyinin sonundaki son selâmlaşmada, semâzenlere hitâben Esselâmü aleyküm diyen şeyhe cevap veren semâzenbaşı, şeyhin mutrîba yönelttiği aynı selâmâ cevap veren ise kudümzenbaşıdır.”¹⁵

Zamân içerisinde semâzenbaşının şeyh efendinin selâmına mukâbelesinde bir değişiklik olmamış ancak mutrîb heyetine hitâben verilen selâmın alınması konusunda farklılıklar görülmüştür. Kudümzenbaşının yanı sıra bu selâma neyzenbaşı veyâ ender de olsa yaşına, ilmine ve yetkinliğine hürmeten âyinhânlardan birinin de selâma mukâbele ettiği zamanlar olmuştur. Kaynaklara göre yaygın olan, icra esnasındaki idâri katkıları veya tasavvufî anlamları itibârî ile kudümzenbaşının, veya neyzenbaşının selâma mukâbele etmesidir.

“Mevlevîlikte mûsikî icrâsı çok önemli bir yer işğâl ettiği için bu alanda çok değerli icrâcılar yetişmiştir. Mevlevî mûsikîşinaslar arasında okuyucu, neyzen, tanbûrî, rebâbî olarak pek çok şöhretli üstad san'atkârlar vardır. Bütün tekkelerde mûsikî icrâ edilmesine rağmen Mevlevîhânelerde besteli âyin icrâ edilmesi zo-

→ →
1999, s.806.

¹⁴ Timuçin Çevikoğlu, “Hz. Mevlânâ-Mevlevî Âyinleri”, http://www.turkmusikisi.com/bestekarlar/mevlana_celaleddin_rumi.htm, (23.10.2003).

¹⁵ Cinuçen Tanrıkorur, “Osmanlı Müsikiğinde Mevlevî Âyini Besteciliği”, *Osmanlı C.10*, Ankara 1999, s.712.

runluluğundan dolayı Mevlevî Mûsikîsi, diğer tasavvuf mûsikîsi dallarından daha disiplinli olmuştur. Âyin bestelemek bestekârlar arasında hüner göstermek bakımından çok rağbet görmüş, başka tarikatlara müntesip mûsikîşinaslar da âyin bestelemişlerdir.”¹⁶

Mevlânâ’dan sonra Mevlevî Tarîkatı’nın kurulması sürecinde belirli bir düzen içerisine giren Mevlevî Semâ’ı, mutrib heyetinin de dergâhın yayılmasına paralel olarak yeni sazlar ve sâzendelerle genişlemesiyle san’at seviyesini ve icrâ kâbiliyetini yükseltmiş, sonraları müstesnâ âyinler, peşrevler, saz eserleri vücûda gelir olmuştur. Önceleri nefesli bir saz olan ney, yaylı bir saz olan rebâb, vurmali çalgılardan kudüm ve dâire gibi sazlardan oluşan mutrib heyeti, zamanla halîle (zil), ud, tanbur, klasik kemençe, lavta, keman, kanun ve santur gibi sazların icrâlara katılımı ile genişlemiş ve güçlenmiştir. Santur, lavta, kânûn ve hatta piyano gibi sazların âyin icrâsına katılmalarında, mevcut (ney, rebâb gibi önceden varlığı bilinen) sazları icrâ edenlerin sonradan icrâyâ dahil olan bu sazları kendi kendilerine öğrenip geliştirmedikleri açıktır. Burada aranması gereken neden, icrâcılarının ve mûsikîşinaslarının zamanla Mevlevîliğe duydukları ilgi ve muhabbetin genişleme sürecinin ne denli hızlı, hitâb ettiği çevrelerin kültürel çevreler bakımından ne kadar renkli olduğudur.

Âyin-i Şerîf

Öncelikle Mevlevî Âyini adı ile genel olarak ifade edilen, Mukâbele-i Şerîfe’nin besteli kısmı olan Âyin-i Şerîf’i anlatmaya çalışalım.

Mevlevî Tarîkatı’nda, semâ’ esnasında çalınıp söylenmek üzere Mevlevî ve diğer bestekârlarca belirli makam ve usûllere göre bestelenmiş, dört hâneli bir peşrev, dört selamdan meydana gelen güftelerin -Hz.Mevlânâ’nın Mesnevî, Dîvân-ı Kebîr ve Rubâiyyat’ından alınan Farsça şiirlerinden ve nadiren bazı Mevlevî şâirlerin şiirlerine de yer verilen (Bunlar arasında Sultan Veled, Ulu Ârif Çelebi, Eflâkî Dede, Şeyh Gâlip, Molla Câmî, Şeyhî, Semtî, Gâvsi Dede sayılabilir.),¹⁷ ayrıca, Yunus Emre gibi halk şâirlerinin şiirlerinin de (böylece sonraki zamanlarda, Mevlânâ’dan farklı şâirlerden alınan şiirler ile âyinlerde Türkçe dil de kullanılmaya başlandı.)- yer aldığı sözlü kısım, son peşrev ve son yürük semâiden oluşan, dinî mûsikîmizin tekke mûsikîsi başlığı altında irdelenen, bestelenmiş formlarının en büyüklerindedir. Dinî Mûsikîmizde zikre (sema’) yön veren ve beste biçimiyle kendi icrâsını şekillendiren başka bir form daha yoktur.

“Âyinler, Türk Mûsikîsinin abidevi eserleridir. Makam, usûl, melodik seyir, modülasyon (geçki) tekniği, ilâhi duyguların mûsikî ile anlatılması gibi hususları nefsinde toplamış başka bir mûsikî eseri yoktur. Bu besteler ancak o atmosfer içinde yetişen, o heyecanı yaşayan, mistik duyuş ve sezîşleri rûhuna sindiren büyük bestekârlar tarafından bestelenir ki öyle de olmuştur.”¹⁸

*Âyin bestesinde kullanılan usuller ve geçkileri de belirli kurallara göre-
dir.*

Devr-i Kebîr (Usûl:1) usûlünde ve genellikle muzaaf (iki kat, birleştirilmiş ve

¹⁶ Ö. Tuğrul İnançer, a.g.m., s.201.

¹⁷ Timuçin Çevikoğlu, a.g.s., (23.10.2003).

¹⁸ M. Nazmi Özalp, *Türk Mûsikîsi Târîhi*, C. I., İstanbul 2000, s.119.

56 zamana ulaşmış iki Devr-i Kebir) olarak icrâ edilen âyin peşrevi (Usûl:3), Devr-i Veleđi veya Sultan Veled Devri denen ve üç tur halinde cânların cânları selamlaması olarak bilinen dâirevî yürüyüşe düzen ve âhenk vermesine özen gösterilerek itinâlı bir şekilde bestelenmiştir. Yirmi sekiz zamanlı usûlün elli altı zamana çıkarılmasındaki maksat da, mümkün oldukça peşrevlerin bestelerinde kullanılan müzik cümlelerini¹⁹ uzun tutarak Devr-i Veleđi'nin bitimine kadar icrâ edilecek olan peşrevde olabildikçe nâğme tekrarlarından imtinâ etmektir. Bu usûl Mevlevî Devr-i Kebîr'i olarak da bilinir. Kendine has ve âyin için Mevlevî bestekârlarca oluşturulmuş velveleleri²⁰ vardır.

Âyin dört selâmdan oluşur. Birinci selâmda genellikle, Devr-i Revân (Usûl:5), Ağır Düyek veya Düyek (Usûl:9) usulleri kullanılır. Birinci ve üçüncü selâmlar ikinci ve dördüncü selâmlara göre daha uzuncadır. İkinci selâmda kullanılan usûl genellikle Evfer'dir (Usûl:8). Üçüncü selâm, en çok usûl ve makam geçkisinin yapıldığı bölümdür. Bu selâma genellikle Devr-i Kebîr (Usûl:2) usûlü ile başlanır. Ancak burada vurulan usûlün velvelesi, peşrevde vurulan velveleye göre daha farklıdır ve muzaaf değildir. Devr-i Kebîr yerine nâdiren Ağır Düyek, Frenkçin (Usûl:6), Fahte (Usûl:4), Çifte Düyek gibi usûllerin kullanıldığı da görülür. Sonra Aksak Semâî (Usûl:7) usûlüne geçilir. Bu kısımda güftenin olmadığı bir terennüm sazlarca icrâ edilir. Akabinde, her âyinde mutlaka bulunan ve Ahmet Eflâkî De-de'ye ait olan ve "Ey ki hezâr âferin" sözleri ile başlayan güfteli kısım Yürük Semâî (Usûl:11) usûlüne geçilir. Bu kısımda sözsüz terennümlere denk gelen kısımlar gözetilerek âyinin ritmi hızlandırılır. Dördüncü selâm her zaman Evfer usûlünde bestelenir. Bu selâm, âyinin sözlü kısmının sonudur ve mümkün olduğunca ağır ve ağırca icrâ edilir. Nihâyetinde yalnız sazlarca icrâ edilen genelde Düyek usûlünde bestelenmiş olan bir son peşrev ve son Yürük Semâî ile Âyin-i Şerifin bestesi son bulur.

"Selâmların ritmi (gideri), yüzyıllar boyunca yerleşmiş bir sâbitlik içinde icrâ olunduğu için, selâmların veya usûlün değiştiği yerlerin başına batı müziği veya dindışı klâsik müzik parçalarında olduğu gibi dakıkada ne kadar birim değerini icrâ edilmesi gerektiğini (yani parçanın hızını) gösteren metronom işâretleri konmaz. Selâmlarda kullanılan usûllerin ritmi eserden esere değişmeyip sâbit kaldığı için, müzisyenlere hocalık yapar gibi, esere, metronom sayıları doldurulmaktan imtina edilir. Yine *piano* (hafif sesle icrâ), *forte* (kuvvetli sesle icrâ), *ritardando* (hızı azaltma, geciktirme) gibi İtalyanca nüans terim ve işâretleri de Mevlevî müziği notalarında kullanılmaz. Esâsen, yine dînî güfteli olmayan klâsik müzik eserlerinde olduğu gibi, Mevlevî âyinlerinin notaları da çok defâ bizzat bestekârca değil, talebeleri veya başkaları tarafından sonradan yazılmıştır. Güfteleri kısmen veya tamâmen elde olduğu halde, notaları bulunamadığı için kayıp denen âyinler, nota ile tespitlerinin erkence yapılamamış olması, bilenlerin de birbiri ardınca göçmesi yüzünden zâyî olmuşlardır".²¹

¹⁹ Herhangi bir müzik formunda beste yapılırken kullanılan, birkaç ölçüden meydâna gelen ve müzikal anlam taşıyan nâğme bütünlüğüne denir.

²⁰ Velvele: Türk Müsıkisinde, usûlün, ince bir san'at zevki ve müzikal yeterlilikle müzeyyen bir san'atkar tarafından darp parçacıklarına ayrılarak süslenmesidir.

²¹ Cinuçen Tanrıkorur, a.g.m., s.714.

Mevlevî Âyini Beste Formu

Âyin-i Şerîf, aslında zikir amacı ile yapılan semâ' esnâsında icrâ edildiği için icrâcılarının, semâzenlerin ve izleyenlerin gönüllerine sürür ve huzur verecek bir şekilde san'atlı, kalplerindeki ilâhi aşkı canlandırıp coşturacak bir hüviyetle tasavvufî bir lirizm ve neşeye hakim olması gerekir.

Mevlevî Âyinlerinin bestelenmesinde Klâsik Türk Müsîkîsinin bütün makamları kullanılabilir. Gerek ilk peşrevde ve gerekse âyinin güfteli kısmında, pek çok makam geçkisine yer verilir. Yapılan bu geçkiler ve melodik zenginlik sayesinde âyin, ayrı bir güzellik, çekicilik ve âhenk kazanır.

Mevlevî Âyinlerinin semâ' ile birlikte yapılan icrâsında önemli bir ayrıntı göze çarpar. Diğer Tarikatlarda görülen zikir idâresi Mevlevî semâ' âyinde görülmez. Âyin o kadar îtinâlı bestelenmiştir ki âyine iştirak eden hiç kimsenin zikir idâre etmesi gerekmez. Yalnızca kudümzenbaşı peşrevlerin ve selamların başlangıcı ve bitişinde idâri olarak belli belirsiz ön plana çıkar haricinde icrâ esnasında kişilerden ve ortamlardan kaynaklanabilecek bir problem olmadıkça icrâyâ fazla müdâhalede bulunmaz. Dolayısıyla diğer Tarikatlarda zâkirbaşı, meydancı gibi isimlerle bilinen ve zikrin sevk ve idâresinden sorumlu olan kimseler Mevlevîlikte yoktur. Zikrin idâresi Âyin-i Şerîf'in bestesine göre yapılır.

"Mevlevî Âyinleri'nin önemli özelliklerinden biri de farklı devirlerin ve farklı bestekârların eserlerinin bir araya getirilebilmesidir. XV. veya XVI. yüzyılda bestelendiği sanılan Pencgâh Âyin-i Şerîf'in başında XIX. yüzyıl bestekârlarımızdan Neyzen Sâlih Dede'nin peşrevinin çalınması, yahut bir âyinin başka bir âyinden alınan bölümlerle tamamlanması bu duruma örnek olarak gösterilebilir."²²

"XVII. yüzyıla kadar Mevlevîlerde Hüseyini, Dügâh ve Pencgâh makamlarında bestelenmiş üç tâne âyin vardır. Herbiri birer şâheser olan bu üç âyinin bestekârları mâlûm değildir. Hatta Mevlevîler arasında bunların Mevlânâ yahut Sultan Veled tarafından bestelendiği hakkında bazı söylentiler de vardır. Fakat tam mukâbeleye göre bestelenmiş olan bu âyinler, mutlaka XVI. yüzyıla aittir. Bu âyinler literatürde Beste-i Kadîm diye bilinirler. Mevlevîler arasındaki yaygın olan kanaate göre, Karahisar'da Dîvâne Mehmed Çelebi Derhâgı'nın şeyhi olup, (1100/1688-1689)'da²³ vefât eden ve semâ-hâneye defnedilen Köçek (aslen küçük mânâsına gelen Küçek'dir) Mustafa Dede, XVII. yüzyılda, Bâyiati makâmında bir âyin bestelemiştir ki, Beste-i Kadîm olan ilk üç âyinden sonra bestekârı bilinen ilk âyin budur. Bu âyinde de üçüncü selâma Eflâki'nin aynı beyitleri alınmıştır. Artık bundan sonra üçüncü selâmda Eflâki'nin bu beyitlerinin alınması bir gelenek olmuştur."²⁴

Üç Beste-i Kadîmden sonra Buhûrizâde Mustafa İtrî Efendi tarafından bestelenen Segâh Âyin-i Şerîf de Türk Müsîkîsi'nin âbidelerindedir. Bu âyinin, Mevlevîliğin sistemleşmesinden hemen sonra bestelenen ve bestekârı bilinmeyen âyinlerden sonra geçen uzun yıllarda icrâ edilen âyinlerle, yakın târimimiz ve günümüz arasında, âyin bestekârlığının gelişmesi yolunda kurulan en sağlam köprü

²² Timuçin Çevikoğlu, a.g.s., (23.10.2003)

²³ Timuçin Çevikoğlu hazırladığı Mevlevî Âyini Bestekârları tablosunda bu tarihi 1683-1684 olarak vermektedir.

²⁴ Abdülbâki Gölpinarlı, a.g.e., s.456.

olduğu kabûl edilmelidir.

Itrî'nin yaşamış olduğu 17. asırdan sonra icra edilen ve bestelenen mûsiki kayıtlarına sahibiz. Ondan önceki dört asırlık mûsikînin ve icra şekillerinin nasıl olduğu konusunda çok kati kaynaklarımız olmasa da, kendisi de Mevlvî olan Buhûrîzâde Mustafa Itrî Efendi'nin, mensup olduğu tarîkatın ananelerine aykırı bir icraatta bulunmayacağı kanaati ile bize göre O, bu bahiste yeni bir şey ibda' etmemiş, mûsikînin temel kaideleri üzerine san'atını işlemiş ve çalışmış olmalıdır.²⁵

Türk Mûsikîsi'nin gelmiş geçmiş en büyük bestekârlarından biri olan Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi 7 Âyin-i Şerîf bestelemiştir. Bu eserlerin tamamı üstün bir müzikalite ve olağanüstü bir san'at eseridir. Dede Efendi'nin tüm eserleri içerisinde en çok Hûzzam Âyin-i Şerîf'ini beğendiği rivâyet olunmaktadır ki, bu eser Türk Mûsikî San'atı'nın en kıymetli eserlerindedir.

Âyinler genel olarak dervîşâne bir his, heyecan ve üslupla bestelenmelidir. "Dede Efendi'nin bu husustaki beyânını sâdeleştirerek nakledeyim. Dâhi bestekârimiz 1832'de Bestenigâr makamında vücûda getirdiği âyin-i şerîf için şunları söylüyor: "Bütün dervîş kardeşlerce bilinmelidir ki, bu hakîr kula gerçi yedi âyin-i şerîf tertîb etmek nasîb oldu. Lâkin her beytin tertibi sırasında sanki bu nâciz kulun dilinden Hz. Pîr efendimiz söylerdi. O kadar ki, elinde bir şey kalmamış müflise benzeyen bu bîçâre, sessiz ve kudretsiz bir halde okunan âyinlerin beste ve makam seyirlerinde zerre kadar katkı olmayıp, hepsi de, elimden tutan Hz. Mevlânâ Efendimizindir". İhlâs ve samîmiyetle yazılmış bulunan bu cümlelerden anlaşılacağı gibi, bu âyinler mânevî bir râbita ile bestelenmiş olmalıdır."²⁶

Kendisi de Mevlvî olan Sultan II. Mahmud'un isteği üzerine son olarak bestelediği âyini olan Ferâhfezâ Âyin-i Şerîf'i ise fevkalâde san'atlıdır ve en çok sevilen âyinlerdendir.

Dede Efendi'nin öğrencilerinden M. Zekâî Dede de 5 âyin bestelemiştir. Ve bizce de bunlar arasında en beğenileni gerçek bir abide olarak nitelenen Sûz-i dil makâmındaki Mevlevî Âyini'dir.

Zamanının neyzenlerinin kutbu manasında "Kutbü'n Nâyî" unvânıyla tanınan Osman Dede, son dönemin önemli bestekârlarından merhum udî bestekar Cinûçen Tanrıkorur ve M. Okyay Yiğitbaş da dörder âyin bestelemiştir.

Musâhib Seyyid Ahmed Ağa, "Hâfız Şeydâ" adıyla tanınan Abdürrahîm Dede, İsmet Ağa, Ahmed Avni Konuk ile yaşayan bestekârlardan Zeki Atkoşar, Necdet Tanlak ve İrfan Doğrusöz ise repertuarımıza üçer âyin kazandırmışlardır. Ancak İrfan Doğrusöz'ün elimizde bulunan Segâh Âyin-i Şerîf'i, çok sesli bir deneme olarak Türk Mûsikîsi ve Mevlvî Âyini rûhuna kanımızca hiç uygun değildir ve içinde Hz.Mevlânâ'dan hiçbir güfte bulundurmadığından geleneğe de uymamaktadır.²⁷

²⁵ Osman Şevki Uludağ, "Mevlânâ-Mûsikî", *Konya Halkevi Kültür Dergisi*, Mevlânâ Konya 1943, s.40.

²⁶ M. Uğur Derman, "Mevlevîlik ve San'at", *Konya'dan Dünya'ya Mevlânâ ve Mevlevîlik*, İstanbul 2002, s.207.

²⁷ Timuçin Çevikoğlu, a.g.s., (23.10.2003).

Şüphesiz ki bestekârlıkta fazla eser bestelemekten daha önemlisi san'at değeri taşıyan eser bestelemektir. Sultan III. Selîm sadece Sûz-i dilârâ makâmında bir âyin bestelemiştir. Ama bu eseri Mevlevî Âyini repertuarının en kıymetli örneklerinden birisi olmuştur. Bunun gibi Hüseyin Fahreddin Dede'nin Acemaşîran Âyin-i Şerîf'i de kendisinin bestelediği tek âyindir ve bir sanat âbidesidir.²⁸

“Son devrin büyük mûsiki üstadlarından Zekâi Dede (1824-1897), yeni bir âyin bestelemeye karar verip güfte ve makam seçimini Yenikapı Dergâhı Postnişin'i (Şeyhi) Osman Salahaddin Dede'den ricâ edince, şeyh efendi: *Orasını Hazretî Pîr Efendimiz'den soralım* diyerek Mevlânâ'dan tefe'ül'e işâret etmiş ve Dîvân- Kebîr açıldığında, karşlarına aslı Farsça olan ve *Ey çeng! İsfahan perdesi arzumdur!* mısraî ile başlayan gazel çıkmış, bunun üzerine Zekâi Dede âyini İsfahan Makâmı'nda bestelemiştir.”²⁹

Mevlevî Âyini besteleyebilmek için iyi bir bestekâr olmanın yanı sıra; san'atkâr, Hz. Mevlânâ'yı, Mevlevîliği ve Semâ'ı kavrama, anlama ve tahlil etme konusunda yeterli, bu yola ruhen yakın, kendi çalışmasından önce bestelenmiş olan âyinleri iyice incelemiş ve önceki eserlere çözümlenecek kadar vâkıf olmalıdır. Bu şartlara hâiz olan bestekar, güftenin alınacağı Hz. Mevlânâ'nın özellikle Dîvân-ı Kebîr, Rubâiyât ve Mesnevî'sinden, bestenin şemasını oluşturacak usûllere, prozodik (nağme ve güfte uyumu) hatâlara meydan vermeyecek şekilde uygun olacak ve anlam açısından birbirini tamamlayacak şiirler ve/veya metinler seçmeli, dolayısıyla bir edebî alt yapıya sâhip olmalı, eserini bu zorunlu temeller üzerine inşâ etmelidir.

Günümüze kadar tespit edebildiğimiz, gerek Beste-i Kadimler ve gerekse sonradan bestelenmiş âyinlerle birlikte bu 167'ye varır.³⁰

Özellikle son zamanlarda Hâfız Ahmet Çalışır tarafından bestelenen, Dînî Müsikimizde, icrâsına melankolik bir yapıda olmasından dolayı rağbet edilmeyen ve geçkiler hâricinde ana makam olarak çok fazla kullanılmamış olan Hicazkâr makamındaki Mevlevî Âyini, geleneklere uygunluğu, nağmelerinin zenginliği, geçkilerinin yumuşaklığı, akıcılığı ve san'at kalitesi ile dikkat çekmektedir. Bu nedenlerle de yakın tarihimizde bestelenmiş olan âyinler içerisinde öne çıkmış ve san'at çevresinin haklı takdirini toplamıştır.

Bu arada âyinlerin câzibesine kapılarak yukarıda bahsedilen temeller üzerine san'atını inşâ edememiş bazı mûsikîşinasların da bestelemiş olukları pek çok âyin günümüzde icra edilmemelerinden dolayı unutulmuştur. Saâdettin Arel bestelerinin bugün neredeyse hiç icrâ edilmiyor olması, bu konudaki en bâriz örnektir. Çok değerli bir müzik adamı ve nazariyatçı olmasına rağmen, bestelemiş olduğu âyinlerin, Mevlevî Âyini için gerekli olan alt yapıdan yoksun olması, eserlerinin raflarda unutulmasına sebep olmuştur. Yılmaz Öztuna'nın Türk Müsikîsi Ansiklopedisi'nde 700 kadar eseri kayıtlı olan ve daha çok nazariyatçı kimliği ön plana çıkan Arel'in 51 âyininden ufak tefek örnekler haricinde neredeyse hiç birinin tam kaydına ve bilgisine ulaşamamaktadır.

²⁸ Timuçin Çevikoğlu, a.g.s., (23.10.2003).

²⁹ Fuat Yöndemli, *Mevlevîlikte Semâ' Eğitimi*, Ankara 1997, s.31.

³⁰ Timuçin Çevikoğlu, a.g.s., (23.10.2003).

SONUÇ

Mevlevîlik Tarikatı, çalışmamızda da bahsettiğimiz üzere, ulaştığı uzak ve yakın coğrafyada Klasik Müsîkîmizin kalitesinin artmasında, san'atkâr üstatların yetişmesinde ve bölge halklarının başta müsîkî olmak üzere san'at seviyelerini yükseltmede çok büyük bir paya sahip olmuştur. Klâsik müsîkî repertuarında hayranlıkla dinlediğimiz abide eserlerin, büyük oranda Mevlevî Tarikatına mensup ve pek çoğu Dede unvanlı bestekârlar tarafından vücûda getirilmiş olması, bu durumun en açık delilidir. Padişahların taltifleriyle saray himayesinde çalışmalarda bulunan pek çok diğer üstadın ilgisini, hatta bazen haset ve tepkisini çekecek kadar ileri bir san'at seviyesine ulaşan tarikat mensubu Mevlevî bestekârlar, ortaya koydukları müstesna eserler ile zamanla Sarayın ve III. Selim başta olmak üzere diğer bazı padişahların da dikkatlerini çekmişler ve haklı takdirlerini toplamışlardır.

Müsîkînin diğer tarikatlere nazaran Mevlevîlikte, Hz. Mevlana'nın da taltifleri ve teşvikleri doğrultusunda çok yaygın bir şekilde yer alması; Mevlevîlik haricindeki tarikatlere mensup veya muhibban olan müsîkî erbabı üzerinde de çok olumlu bir etki yapmıştır. Bu etki, Mevlevîlik dışında icrâ edilen Klâsik Türk Müsîkîsi formları, besteleri ve icracılarının sanat seviyeleri bakımından kendilerini yetiştirme ihtiyacı hissetmelerine sebep olmuş ve geri kalmışlık kaygısına da kapılmamak amacıyla müsîkî arşivimize kıymetli eserler hediye etmişlerdir.

Bu etkileşimin neticesi olarak, Mevlevî Müsîkîsiyle klasik müsîkîmiz arasında tabii bir yakınlık meydana gelmiştir. Hatta bazı dönemlerde birbirinin tamamlayıcısı olarak görülmüşler ve zamanla din eksenli olan ve olmayan musikimiz içerisinde Mevlevî Âyinleri sanat seviyeleri ve icra üstünlüğü bakımından zirveye yerleşmişlerdir. Zamanla bazı beste ve hattâ şarkılarda dahi Mevlevî Âyinlerinin ağırlığını açıkça hissedilir olmuştur. Bunun neticesinde de girift hale gelmiş bu formların ircaında ve dinlenmesinde benzer lezzetler açıkça kendini gösterir.

Durak, nâ't ve ilâhi gibi tekke müsîkîsi formları, tarikatlere göre zaman içerisinde icra bakımından kendine has farklılıklar gösterse ve tavırlarıyla birbirinden ayrılırlarsa da, Mevlevî Âyinlerinde bu değişim gözlenmez. Günümüzde icra edilen Mevlevî Âyini beste formunda vücûda getirilen eserler ile bundan yüzlerce yıl önce meydana getirilen eserler arasında neredeyse hiç fark yoktur. Farklılıklar eskiden dergâhlarda, şimdilerde ise daha farklı salonlarda icra edilmesine bağlı olarak Mukâbele-i Şerîfe'nin genel icrasında görülür.

Elbetteki bu etki yalnızca klâsik ve halk müsîkîmiz üzerine olmamıştır. Mevlevî tarikatlarının bölge coğrafyasında süratle çoğalmalarından ve dergâhların, gittikleri her yere Mevlevî müsîkîsi ve kültürünü de beraberinde götürmelerinden dolayı, doğu ve batı ülkelerinde de bu etki gözlemlenmiş pek çok doğu ve batı müziği san'atçısı ve bestekârı Mevlevî Bestekârların, Mevlevî âyinlerinin ve Mevlevî Kültürünün etkisi altında kalmış ve zaman zaman kendi müzik türlerinde yapmış oldukları bestelerde bu etkiyi hissettirmişlerdir.

Kaynaklar

- » Aksoy Bülent, "Orta Doğu Klâsik Müsîkîsinin Bir Merkezi: İstanbul", *Osmanlı C.10*, Ankara 1999, s.806.
- » Aydın Mehmet, "Hz. Mevlânâ'nın Yaşadığı Devrin Sosyal Yapısı", *Konya'dan Dünya'ya Mevlânâ ve Mevlevîlik*, İstanbul 2002.

Usûl 7: Aksak Semâî

10
8
10
8

Düm

le Ka lek Kâ le Ke Me lek lek

Düm

Usul 8: Evfer Usûlü

9
4

Düm

Te Ka Tek Kâ Me Tel Tek

Düm

Düm

Usûl 9: Düyek, Ağır Düyek Usûlleri

8
8

Düm

le Ka lek Ka Me Tek le Ke

Düm

Düm

2
8
4

Düm

le Ka lek Ka Me lek le Ke

Düm

Düm

Usûl 10, Usûl 11: Yürük Semâî

6
8

Düm

lek lek lek2

Düm

2
6
8

Düm

lek Kâ Me Tek Kâ

Düm